
The Castle of Indolence de James Thomson : l'étrange songe de la raison

Pierre Carboni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3243>

DOI : 10.4000/etudeseccossaises.3243

ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2001

Pagination : 29-40

ISBN : 978-2-84310-198-4

ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Pierre Carboni, « *The Castle of Indolence* de James Thomson : l'étrange songe de la raison », *Études écossaises* [En ligne], 7 | 2001, mis en ligne le 29 mars 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3243> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.3243>

© Études écossaises

The Castle of Indolence de James Thomson L'étrange songe de la raison

C'est au poète écossais James Thomson lui-même que revient l'initiative de l'interprétation réductrice de son œuvre de 1748, *The Castle of Indolence*. Il s'agirait d'un plaisant pastiche allégorique, sans réelle ambition littéraire, comme en témoigne le sous-titre : *An Allegorical Poem. Written in Imitation of Spenser*. L'Avertissement qui suit insiste sur les outrances d'une entreprise au caractère presque parodique (et même auto-parodique) : « The Poem being writ in the Manner of *Spenser*, the obsolete Words, and a Simplicity of Diction in some of the Lines, which borders on the Ludicrous, were necessary to make the imitation more perfect »¹. L'imitation de Spenser servirait donc la satire de Thomson par lui-même, le thème de l'indolence se confondant avec celui de la paresse bien connue de l'auteur, interprétation attestée dès l'édition complète des œuvres du poète par Patrick Murdoch en 1762 : « It was, at first, little more than a few detached stanzas, in the way of raillery on himself, and on some of his friends, who would reproach him with indolence ; while he thought them, at least, as indolent as himself »². Ce caractère canularique de la genèse du poème a beaucoup influencé la réception et l'appréciation d'une œuvre à clef dont l'élucidation (somme toute assez facile) de l'allégorie centrale, semble suffire à la critique.

Une rapide comparaison avec une autre œuvre de Thomson publiée entre janvier 1735 et février 1736, *Liberty, a Poem*, suggère d'autres directions de lecture pour *The Castle of Indolence*. *Liberty* est le prototype de l'allégorie augustéenne. La vision poétique n'y est conçue, de l'aveu-même de l'auteur que comme mise en images d'une intention didactique. C'est ce qu'indique l'Introduction de la Première Partie : « The following Poem is thrown into the Form of a Poetical Vision » (41). La personnification mythologique de la liberté anglaise, les apostrophes à la déesse Liberté et les prosopopées de cette dernière, structu-

PIERRE CARBONI
Université de Nantes.

1. James Thomson, Avertissement, *The Castle of Indolence*, 1748, *Liberty*; *The Castle of Indolence and Other Poems*, ed. James Sambrook (Oxford : Clarendon, 1986) 173.

2. Patrick Murdoch, « Life, » *The Works of James Thomson* (London, 1762) I. xiv.

rant le poème, s'inscrivent dans la plus pure tradition de la rhétorique latine. Ce lieu commun de la vision ou du songe semble réapparaître dans *The Castle of Indolence*, œuvre dont Thomson entama la composition, selon James Sambrook, en 1733 ou 1734, alors qu'il composait *Liberty* (165). Cependant, le processus d'encodage allégorique, clairement annoncé dans *Liberty* par des passages introductifs et de brèves conclusions entre les différents contenus, n'est pas explicite dans *The Castle of Indolence*. Le lecteur est plongé dans un univers poétique spensérien, dans lequel le merveilleux de la narration et le contenu allégorique se confondent dans une même rhétorique de l'ambiguïté : « In lowly Dale, fast by a River's Side... » (1.10). En utilisant l'emblématique du XVI^e siècle, Thomson n'ouvre pas, comme on pourrait le croire, une nouvelle modalité *pré-romantique* d'inspiration poétique, *gothique* et nationale, en rupture avec le canon néo-classique de son temps, car il insiste sur le caractère pastiche de son œuvre, ce qui l'inscrit dans la plus pure tradition de la composition antique. Cependant, du fait de cette transposition formelle, il libère la vision poétique de l'évidence allégorique. Le conte édifiant se mue en récit autonome qui, sous prétexte d'illustrer l'action de la Raison et des Lumières et de fustiger l'improductivité de l'illusion pré-civilisée, révèle la présence d'un univers mental fantastique au cœur même du rêve augustéen. L'étrange songe de la Raison, pur produit de l'idéologie moderne, bientôt systématiquement exploré à travers les châteaux de Walpole, d'Ann Radcliffe et de Lewis, semble ainsi trouver une possible origine dans le *Château* de Thomson. Ce sont les modalités de ce que le philosophe Louis Vax nomme dans son titre fameux *La Séduction de l'étrange*³ qu'on s'efforcera d'examiner paradoxalement à travers la poésie régulière du plus anglo-augustéen des écrivains écossais du XVIII^e siècle.

Si, comme l'écrit Louis Vax, « le fantastique est un moment de crise » (13), c'est bien d'une crise de la pensée britannique au milieu du XVIII^e siècle que semble être issu l'étrange monument littéraire du *Castle of Indolence*. Étrange tout d'abord parce que s'y expriment à la fois la voix de la raison triomphante et une autre voix qui décrit ce que Louis Vax appelle « la tentation de l'étrange » (13), mélange d'attraction et de répulsion horrifiées. Étrange également par le mélange de sérieux et de grotesque qui parcourt le poème, mêlant raison et déraison sous le regard ambigu de l'ironie. Étrange enfin par la dualité du sta-

3. Louis Vax, *La Séduction de l'étrange. Essai sur la littérature fantastique*, 1965 (Paris : PUF, 1987).

tut du narrateur. Le poète ne se borne pas à utiliser la rhétorique du songe et de la vision de manière extra-diégétique, mais devient personnage du conte. Il est l'un des dormeurs de son propre songe : «Near the pavilion where we slept» (1.379). Ce qui paraît ne constituer au premier abord qu'une allégorie personnelle, ou un emblème de soi. Ainsi, l'affirmation : «I who have spent my Nights, and nightly Days, / In this Soul-deadening Place, loose loitering» (1.277-8), censée décrire l'état d'oisiveté proverbiale du rêveur inactif Thomson dans le monde réel, exprime également l'état du poète Thomson aux prises avec sa propre création onirique. Le château de l'enchanteur Indolence, qui constitue le *locus* central du poème, qualifié de paysage extérieur («Landskip,» 1.55) ne saurait se réduire à la seule allégorie. C'est également un paysage artistique, la projection d'une subjectivité artistique qui exprime une volonté créatrice aux prises avec les limites de la raison. Coleridge dans *Kubla Khan, or a Vision in a Dream* (1816) n'a fait qu'explorer des limites à peine entrevues et vite repoussées par Thomson. Tout en présentant le palais de *Xanadu* comme la création du héros éponyme («In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure dome decree,» l. 1-2) Coleridge exprime l'état dionysiaque du poète-voyant lui-même en train de créer («Beware! Beware! / His flashing eyes, his floating hair,» 1.49-50). En se gardant de faire de Thomson un Coleridge avant la lettre, ce qu'il n'est en rien, peut-être serait-il intéressant de réexaminer (et de réévaluer) *The Castle of Indolence*, comme l'expression d'un imaginaire *gothique*, non pas au service de la Raison, mais malgré elle. On a beaucoup glosé sur la co-présence et l'ambivalence dans l'histoire culturelle écossaise depuis le Moyen-Âge entre un rationalisme pragmatique affiché et une fascination trouble pour l'irrationnel. Au-delà même de tout biographisme et de toute évaluation malsaine de son caractère national, la poésie de Thomson dans *The Castle of Indolence* est typique d'un Écossais à travers le dialogue qu'elle établit, à l'instar de la typologie architecturale des *deux villes* d'Édimbourg, entre des polarités épistémologiques traduites en une expression esthétique ambivalente. Ainsi, le critique Damian Grant Smollett, dans son étude du style d'un compatriote de Thomson, exilé comme lui, soulignait l'émergence d'un imaginaire *gothique* teinté d'ironie rationaliste dans *Ferdinand Count Fathom* (1753)⁴. Ce contrepoint *gothique* à l'esthétique des Lumières ne se borne pas, chez Thomson, à exprimer

4. Damian Grant, *Tobias Smollett: A Study in Style* (Manchester: Manchester UP, 1977).

allégoriquement le combat manichéen entre Indolence et Industrie, mais il souligne l'étroite imbrication entre les deux thèmes. En effet, l'opposition binaire suggérée par la structure en deux Chants (le premier chant étant consacré aux illusions de l'Indolence, le second au triomphe de l'industrie), n'est qu'un trompe-l'œil rassurant, mais totalement artificiel. Ainsi, les quatrains narratifs proposés en épigraphe de chacun d'eux sont contredits par un développement poétique qui conteste l'ordre narratif. Les dernières strophes du poème n'effectuent aucune sortie de la vision. La victoire du *Chevalier des arts et de l'industrie* sur l'*Enchanteur Indolence* bien que narrée dans le conte allégorique ne se manifeste pas véritablement en termes esthétiques. Enfin, la conclusion du poème s'attarde sur la persistance de l'horreur, même si elle est le fait de ceux qui, à l'instar des damnés peints par Jérôme Bosch dans *Le Jugement dernier*, ont refusé le Salut. L'absence de cadrage dans l'ordre du réel en introduction comme en conclusion du poème pourrait ancrer le discours dans le merveilleux. De multiples allusions à la réalité, souvent d'ordre satirique, l'empêchent. Le monde merveilleux du Château d'Indolence est un refuge contre les inconvénients caricaturaux de la vie domestique: «To tardy Swain no shrill-voic'd Matrons squall; / No Dogs, no Babes, no Wives to stun your Ear» (1.120-1). L'endormissement consenti par les victimes du mage est précédé par l'image grotesque d'une distribution de pantoufles, de bonnets et de chemises de nuit par le portier du Château. Ainsi, le processus classique de l'allégorie métaphorisant le réel se trouve renversé. Thomson utilise une métaphore décrivant la réalité objective d'une taverne politique et littéraire de Londres («the Hall of Smoak,» l. 1.631) pour exprimer les affres des prisonniers du Château. De façon plus éloquente encore, la dernière strophe du poème procède à ce type de métaphorisation à l'envers lorsque le narrateur compare le sort des réfractaires dans le conte avec le sort peu enviable d'un troupeau de porcs aiguillonnés par leur maître foulant le pavé boueux de la ville Brentford sous les aboiements des chiens. Cette scène de rue typique du XVIII^e siècle, maintes fois observée sans doute par Thomson qui résidait à Richmond, sur l'autre rive de la Tamise, suggère les relations ambiguës que peuvent entretenir réalité et création littéraire. Si la création littéraire n'est pas aussi seconde que la lecture allégorique pourrait le suggérer, il convient de porter attention aux polarités présentes dans l'uni-

vers esthétique thomsonien comme premières et non secondes par rapport au contenu allégorique auquel elles sont traditionnellement rapportées.

La vision poétique de Thomson telle qu'elle s'exprime dans *The Castle of Indolence* manifeste l'ambiguïté de l'esthétique néo-classique du *locus amoenus* pastoral. Le «frais vallon» au creux duquel s'élève le Château enchanté est un *topos* pittoresque, un jardin clos édénique : «fast by a Rivers's Side / With woody Hill o'er Hill encompass'd round» (1.10-1). La scène emprunte au pictorialisme des grands paysagistes français et italiens du XVII^e siècle, comme en témoigne le célèbre couplet du Chant I, inlassablement cité jusqu'à l'aube du Romantisme :

Whate'er *Lorrain* light-touch'd with softening Hue,
Or savage *Rosa* dash'd, or learned *Poussin* drew. (1.341-2)

De même, quelques vers plus loin :

Not *Titian's* Pencil e'er could so array,
So fleece with Clouds the pure *Ethereal* Space. (1.393-4)

Mais cette Arcadie rêvée n'est qu'une toile peinte, une *idylle* au sens de l'étymologie grecque. Comme dans le célèbre tableau de Poussin *Les Bergers d'Arcadie*, la beauté prétendument éternelle du classicisme est soumise au déclin et à la mort. C'est ce qu'exprime l'épithaphe gravée sur le monument funéraire que contemplent les bergers dans les deux versions, le *memento mori* qui sert parfois de titre au tableau : *Et in Arcadia ego*. Utilisant l'ambiguïté lexicale du verbe «to rest», Thomson résume ainsi sa vision arcadienne : «Images of Rest» (1.19). De même, les tapisseries qui ornent les murs du Château renvoient à un monde idéal, celui de la création littéraire : «Such as of old the Rural Poets sing, / Or of Arcadian or Sicilian Vale» (1.318-9). Ainsi l'allégorie du renoncement aux pièges de l'inactivité incite à une relecture des canons esthétiques. Avant même le dévoilement de la face cachée de l'idéal et le déchaînement de l'horreur, le narrateur met en garde le lecteur contre les leurres d'un art du faux-semblant qu'il anathémise : «No, fair Illusions! artful Phantoms, no!» (1.397). Notons ici l'utilisation encore métaphorique de *Phantoms* qui prélude à l'irruption d'un imaginaire irrationnel. Le poison s'est en effet déjà répandu, comme le suggère la subversion d'épithètes convenues en expressions renouvelées frôlant l'oxymore : «sinful Bowers» (2.584) ; «fatal Valley gay» (2.325). Ce sont de biens *Tristes tro-*

piques que ces *topoi* augustéens. D'où l'exclamation : «Blest sons of Nature they! True Golden Age indeed!» (1.333). L'imaginaire exotique néo-classique se trouve confronté à ses *tristes tropiques*. L'envers du décor apparaît comme en transparence, et la contemplation esthétique-morale n'engendre plus que mélancolie.

As when a Shepherd of the *Hebrid-Isles*,
Plac'd far amid the melancholy main... (1.262-3)

Le poète ne peut plus s'incarner dans la *persona* littéraire du pâtre d'Arcadie. Désormais, c'est celle du berger des Hautes-Terres d'Écosse, dont la sensibilité celtique interroge les perceptions, qui correspond le mieux à la crise poétique thomsonienne :

Whether it be, lone Fancy him beguiles;
Or that aerial Beings sometimes deign
To stand, embodied, to our Senses plain.... (1.263-5)

Le plaisir engendré par l'émotion esthétique encadrée par la Raison en vient à se métamorphoser en abattement : «But not even Pleasure to Excess is good,/What most elates then sinks the Soul as low» (1.559-60). L'allégorie morale qui illustre les méfaits de l'intempérance exprime en fait le tarissement d'une inspiration en mal de renouvellement. Le poète prisonnier d'Indolence est en proie au Spleen – «stung by Spleen» (1.535). En utilisant la théorie des humeurs et la métaphore de l'envol impossible, Thomson décrit en fait un état d'impuissance et de stérilité poétiques engendré par le doute sur ce que Mallarmé (qui utilise la même métaphore) nomme *l'Idéal* : «Ah! how shall I for This uprear my moulted Wing» (1.279). Le chantre de l'idéal des Lumières illustre ainsi une crise de l'imagination poétique. Confronté à l'envers de l'état d'illumination classique, de sa prison idéale, il décrit de nouveaux états de conscience : «the sweetly-tortur'd Heart» (1.321); «the pensive melancholy Mind (1.321); «a certain tender Gloom» (1.506). Cette «douce perdition» (1.343), qui décrit l'angoisse morbide du sujet dépressif se traduit chez le poète en angoisse esthétique. En s'abandonnant à la rêverie mélancolique, la Raison créatrice «produit des monstres» comme l'exprimera à la fin des années 1780 le frontispice d'un célèbre *Caprice* gravé par Goya. Ce surgissement irrationnel tant redouté fournit pourtant la matière poétique originale de Thomson dans *The Castle of Indolence*.

La diabolisation de l'indolence sous couvert d'édification permet de redécouvrir un imaginaire poétique médiéval, celui des célèbres *makars* écossais du ^{xv}^e siècle : Robert Henryson, William Dunbar et Gavin Douglas. Humanistes, ces derniers étaient de fins lettrés, traducteurs en *Scots* des classiques grecs et latins. Le véhicule ancien du songe allégorique leur était familier. Mais leur poésie était également peuplée de créatures fantastiques. Lorsque Burns, Écossais des Lumières et chantre du progrès comme Thomson, publie dans ses *Poèmes* de 1790 le célèbre *conte* fantastique et comique à la fois, « Tam O'Shanter, » c'est cette inspiration qu'il revendique. Il cite d'ailleurs Douglas en épigraphe : « Of Brownys and of Bogillis full is this buke ». Ce renvoi chronologique produit également un effet linguistique en raison du décalage entre la langue de Douglas et celle de Burns, qui s'efforce en cette fin de ^{xviii}^e siècle de revitaliser l'idiome populaire du sud de l'Écosse. En choisissant l'anglais de Spenser, tout aussi *étrange* dans la Grande-Bretagne georgienne dont il se revendique, Thomson conduit le lecteur dans les arcanes d'une langue spensérienne inconnue, première étape de la perte de contrôle du sujet rationnel. La strophe, par les ambiguïtés baroques qu'elle permet, est un vecteur idéal du merveilleux. Elle épouse bien mieux que le pentamètre iambique néo-classique le rythme effréné des danses macabres, dont les récits ont été refoulés vers l'enfer de la bibliothèque des Lumières. Cet imaginaire avait perduré dans la tradition populaire, surtout en Écosse, où la chasse aux sorcières de par le Roi ne prit officiellement fin qu'au tournant du ^{xviii}^e siècle.

Bien qu'il s'efforce, sans grande originalité, de ressusciter une langue et une forme canonique du passé, Thomson, comme Smollett dans *Ferdinand Count Fathom*, n'en est pas moins novateur du point de vue du style. Utilisant un procédé qui deviendra à son tour canonique dans l'écriture du *gothic tale*, le narrateur-spectateur prévient son lecteur de l'imminence de la vision cauchemardesque, ou plutôt de sa co-présence avec l'univers sensible rationnel. Un effet d'annonce est ainsi produit, qui crée une tension dans la lecture :

Forgive me, if my trembling Pen displays
What never yet was sung in mortal Lays. (1.274-5)

Tout au long du Chant Premier plusieurs indices proleptiques suggèrent également l'occulte dans l'assoupissement des facultés raisonnables :

... oft began
 (So work'd the Wizard) wintry Storms to swell,
 As Heaven and Earth they would together mell:
 At Doors and Windows, threatening, seem'd to call
 The Demons of the Tempest, growling fell,
 Yet the least entrance found they none at all;
 Whence sweeter grew our Sleep, secure in massy Hall. (1.381-7)

Selon un procédé lui aussi devenu topique dans l'écriture fantastique, la présence menaçante est d'autant plus redoutable qu'elle ne se situe pas, ainsi que le pensent les protagonistes du conte, hors champ, mais à l'intérieur du cercle de la sûreté et des certitudes. L'ironie dramatique caractéristique du genre est déjà perceptible. Comme dans la nouvelle fantastique de Mérimée, *La Vénus d'Ille* (1837), l'idole classique, incarnation de l'universalité du beau, est capable d'une étreinte de mort qui vient surprendre le sujet rationnel pendant son sommeil. Comme la statue antique, l'allégorie de Thomson sort du cadre qui en délimitait le champ. À partir de la strophe 54 du Second Chant, l'envers du décor devient visible comme un *Cœur de ténèbres* soudain mis en lumière. Le jour éclaire la nuit, mais cette nuit révèle le caractère illusoire du jour: «Soon as of sacred Light th'unwonted Smile / Pour'd on these living Catacombs its Ray...» (2.619-20).

La technique descriptive du *Prospect Poem* devient connotative et utilise les ressources de l'allitération et de l'assonance:

Alarm'd, th'inferior Demons of the Place
 Rais'd rueful Shrieks and hideous Yells around;
 Black ruptur'd Clouds deform'd the Welkin's Face,
 And from beneath was heard a wailing Sound,
 As of Infernal Sprights in Cavern bound;
 A solemn Sadness every Creature strook,
 And Lightnings flash'd, and Horror rock'd the Ground:
 Huge crouds on Crouds out-poured, with blemish'd Look,
 As if on Time's last Verge this Frame of Things had skook.
 (2.388-96)

La prosodie classique thomsonienne se métamorphose ainsi avec la scène:

Sudden, the Landskip sinks on every Hand;
 The pure quick streams are marshy Puddles found;
 On baleful Heaths the Groves all blacken'd stand;
 And, o'er the weedy foul abhorred Ground,
 Snakes, Adders, Toads, each loathly Creature crawls around.
 (2. 559-603)

Préfigurant le *topos* d'une terreur sublime par définition indicible, le narrateur s'avoue incapable de mettre en mots sa vision onirique: «Beyond the Blazon of my mortal Pen» (2.583). Afin d'accroître l'effet psychologique du surgissement images terrifiantes, il utilise un procédé d'auto-commentaire qui deviendra mécanique dans l'écriture romanesque *gothique* de la fin du siècle :

For, (horrible to tell!) a Desert wild
Before them stretch'd, bare, comfortless, and vast;
With Gibbets, Bones, and Carcases defil'd. (2. 686-8)

La nature (*wilderness*) semble reprendre ses droits sur la civilisation. L'édifice imaginaire augustéen n'est à la vérité qu'un champ de ruines ouvert au pacage, tel l'ancien Forum romain, le *Campo vaccino* gravé par Claude Lorrain dans ce qu'il nomme son *Liber Veritatis* :

There nor trim Field, nor lively Culture smil'd;
Nor waving Shade was seen, nor Fountain fair;
But Sands abrupt on Sands lay loosely pil'd... (2.689-91)

À l'approche des *démons* qui lui révéleront, malgré la tranquille assurance de la science newtonienne, la vision poétique du Chaos inscrite dans l'ordre du monde, le poète avait pourtant invoqué les *anges gardiens* du Cosmos humaniste et classique :

Ye Guardian Spirits, to whom Man is dear,
From these foul Demons shield the Midnight Gloom!
Angels of fancy and of Love, be near,
And o'er the Wilds of Sleep diffuse a Bloom;
Evoke the Sacred Shades of *Greece* and *Rome*... (1.415-9)

Afin d'éviter ses propres fantômes, le poète suscite ainsi d'autres créatures sépulcrales, les mânes du monde antique. Comme on sait, ces derniers n'empêcheront pas la vérité de la vision. De même, en suscitant ces créatures idéales, Thomson révèle que l'univers augustéen, où tout n'est qu'ordre et beauté, luxe et plaisir, n'est qu'une vision illusoire, un mythe littéraire, une construction de mots. On est bien loin de l'allégorie simpliste du triomphe de l'industrie sur l'indolence. Il n'importe pas tant pour le poète Thomson de se (re)mettre au travail, que de réédifier ce rempart rhétorique qui seul peut empêcher la forteresse antique de se changer en ruine gothique.

Dans l'univers poétique comme dans la réalité extérieure, la quête du bonheur et des Lumières s'établit comme un combat contre les forces des ténèbres. Au seuil de la vision, le poète s'engage à renier ses fantômes subtils :

My Muse will not attempt your Fairy-Land:
She has no Colours that like you can glow;
To catch your vivid Scenes too gross her Hand. (1.398-400)

Mais cette Muse, qu'il voudrait austère et impropre à explorer l'ailleurs, est bien la *Reine des fées* de Spenser. Lorsqu'il décrit l'ensorcelante musique du mauvais Enchanteur, le narrateur-victime en reproduit inévitablement les accents. L'adjectif possessif peut aussi renvoyer à lui et à son propre chant : «his Syren Melody» (1.69). Il devient lui-même l'anti-Orphée. Sa libération ne pourra survenir qu'au prix d'un autre enchantement, à travers l'identification à un autre mythe littéraire. Si le Chevalier libère les captifs en s'affrontant au démon Indolence, c'est le Barde qui, par son chant, permet au narrateur d'envisager un autre statut poétique :

He came, the Bard, a little Druid-Wight,
O wither'd Aspect; but his Eye was keen,
With Sweetness mix'd. In Russet brown bedight,
As his Sister of the Copses green,
He crept along, unpromising of Mien. (2.289-93)

Tel le légendaire Merlin, dont les traces mythiques sont perceptibles dans la campagne des *Borders* où naquit Thomson, le poète est capable d'incantations bienfaisantes. Lorsqu'ils cheminent ensemble vers le combat, les deux compagnons disent le bien avant de le réaliser : «They talk'd of Virtue, and of human Bliss» (2.316). C'est ce chant apollinien du bonheur que le narrateur-poète voudrait entonner. À l'anti-Orphée, il oppose l'artiste solaire :

It would exceed the Purport of my Song,
To say how this best Sun, from orient Climes,
Came beaming Life and Beauty all along. (2.136-8)

Lui seul a su empêcher le déclin : «The drooping Muses then he westward call'd» (2.181). Aussi le narrateur-poète, en réitérant le lai du Barde, espère-t-il entraîner toute l'humanité, vers ces rivages bienheureux :

«Come, follow me, I will direct you right,
 «Where Pleasure's Roses, void of Serpents, grow,
 «Sincere as sweet... (2.528-30)

Comme son narrateur, Thomson a mis son art tout entier au service du mythe néo-édénique des Lumières. Mais son poème en révèle aussi l'échec, car le serpent est revenu au jardin. Le poète ne parvient pas à éviter cette divagation tant redoutée que le narrateur voudrait interdire à sa Muse: «My Muse, resume the Task that yet doth thee abide» (1.432). D'où l'exhortation à l'imitation des Anciens: «Of antient Bards thou yet shalt sweep the Lyre» (1.284). Le narrateur idéaliste voudrait communier avec une inspiration épique, tragique, lyrique et patriotique à la fois. C'est pourtant sous le masque du cauchemar *gothique* que s'épanouit le poème. Constat d'échec d'une volonté poétique figée sous les traits conventionnels de l'allégorie morale, *The Castle of Indolence* libère un potentiel fantastique peu exploité dans la première moitié du XVIII^e siècle. L'Écossais Thomson, écartelé entre son propre mythe intégrationniste augustéen et un imaginaire national rebelle aux canons des belles-lettres, a produit un bien *étrange* monstre littéraire, «expression symbolique,» dirait la critique freudienne «d'un conflit permanent et profond» (Vax 248). De cette dualité inhérente, semble-t-il, à l'identité morale, politique et littéraire écossaise, Stevenson a tiré son conte moderne: *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). À l'origine du récit, une célèbre *affaire* judiciaire qui défraya la chronique à la fin du siècle de Thomson: l'exécution en 1788 d'un membre respecté de l'Église d'Écosse, échevin de la ville d'Édimbourg, William Brodie, arrêté pour vol; vol de cadavre, dit la légende qui l'a immortalisé comme *Deacon* Brodie. Sous les pavés classiques d'Édimbourg, la lande écossaise est en germination, comme le rappellent les vers dédicatoires de Stevenson: «Still will we be the children of the heather and the wind»⁵. Une tradition semble bien s'être constituée, qui, de Thomson à Stevenson, en passant par James Hogg, esthétise cette ambiguïté fondamentale. La simplicité univoque de ces paraboles édifiantes, caractéristiques d'une nation pragmatique, à l'éloquence utilitaire, n'est qu'apparence. Tel un austère théologien gagné par sa propre démonologie, l'Écossais rationaliste cède à la tentation du tout autre. Mais ce songe de la Raison n'est que passager. Il s'inscrit dans une dialectique du dépassement de soi. Le cauchemar de Thomson et de ses successeurs ne s'achève ni dans

5. «To Katharine De Mat-
 tos,» *The Strange Case of
 Dr Jekyll and Mr Hyde*
 (Oxford: World's Classics,
 1987) 3.

les inquiétudes du réveil, ni dans les doctes mises au point d'un surnaturel expliqué. Il se soucie peu de vérité et cède le pas à l'ironie. Ainsi, l'allégorie devient burlesque et le mythe personnel tourne à l'auto-dérision. À l'instar du héros Tam chez Burns, le voyant n'est peut-être que la victime de sa propre intempérance. Peu importe. Vu d'Écosse, le Romantisme visionnaire n'est qu'indolence poétique. Laissant les *mangeurs d'opium* anglais se complaire dans leur propres fantasmes, Thomson livre ce qu'en parodiant la traduction d'un titre de Hogg, on pourrait appeler les *Confessions d'un fanatique de la raison*⁶. Par excès, le raisonneur devient déraisonnable. Il se rit de ses fantômes, convaincu pourtant qu'ils sont inséparables de sa propre nature. Du point de vue formel, *The Castle of Indolence* n'est certes pas un chef-d'œuvre, mais c'est une pièce capitale en vue de la nécessaire révision des clichés de l'histoire littéraire britannique du XVIII^e siècle. Thomson, poète néo-classique anglicisé, s'y révèle de manière éclatante comme le restaurateur à la fois incrédule et amusé d'un mode d'écriture typiquement écossais : le grotesque.

6. James Hogg, *Les Confessions d'un fanatique ou Mémoires intimes et confessions d'un pécheur justifié rédigées par lui-même*, 1837, trad. Jacques Papy (Genève : Marguerat, 1948).